

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA MŰFAJÁRÓL*

A *Tragédiáról* szóló írásokban gyakran felbukkan egy kérdés, melyet a legtöbbször vagy mellékesnek tartanak, vagy olyan tartalmú szavakkal—mondatokkal szoktak megoldani, amelyek súlya-jelentősége nem egyenlő az eszmeiséget tisztázó, megvilágító mondatok értékével. Egyszerűsítve így fogalmazhatjuk: mi a műfaja? — dráma-e, s ha dráma, mitől, miért az? Dolgozatunk ehhez a kérdéshez kíván hozzászólni.

Mivel a műalkotásokat nem tekinthetjük történelmi esszéknek, pl. a dráma műnemi törvényeinek jelenléte, csökevényes volta, illetőleg hiánya mélyen összefügg azzal, sikerült-e az életjelenséget műalkotássá szervezni, sikerült-e az adott kor valóságát és eszmeiségét adekvát módon a drámába beépíteni, úgy, hogy az olvasóban valóban megfelelő élmény alakuljon ki. A kor valóságának érvényre jutása, megnyilvánulása, hiteles tükröztetése nagymértékben függ attól is, hogy a kiválasztott műnemen, jelen esetben a drámán belül sikerült-e azokat a speciális műnemi törvényeket megtalálni és beépíteni a műbe, amelyek segítségével hitelesen tükröztethető az adott valóságanyag; illetőleg, sikerült-e olyanokat találni, amelyek a választott műnem határain belüliek. Sőtér István erről — épp a *Tragédia* kapcsán — így ír:

„Végső soron a mű dramaturgiája dönti el, hogy a világnézeti koncepció mely elemei szorulnak háttérbe (esetleg módosulnak is, 'menet közben'), s mely elemek lépnek előtérbe, a drámai helyzet lehetőségei közt”.¹

* Egy készülő nagyobb tanulmány részlete.

¹ SÓTÉR I.: *Álom a történelemről* — Akadémiai Kiadó, Budapest 1965. 73.

Ahogy a „mű dramaturgiájá”-n sem csak a színi hatás szabályrendszerét, a színházi szak-dramaturgia törvényeit érti Sőtér István, dolgozatunk éppúgy nem dramaturgiai szakkérdéseket kíván elemezni, — de a mű drámai szervezettségének és a valóságnak, a világnézeti koncepciónak az összefüggését, tehát lényegében drámaelméleti kérdéseket.

★

Fölösleges lenne idéznünk mindazokat a részleteket, amelyek a különböző tanulmányokban a műnemi kérdésekről és a mű drámaiságáról szólnak. Legtöbbször ui. csak mondatokat, félmondatokat találhatnánk. De a tényszerű dokumentáció azért is mellőzhető, mert egy-két tanulmányt említve, lényegében kimeríthetjük a műnemi alapkérdésre vonatkozó nézetek lényegét.

A műnem problémáját már Erdélyi János is röviden vizsgálja csak, s pár mondatot, félmondatot szentel rá:

„... kifejezési erő, költői, sőt drámai előadás a mondaudóknak kiosztásával, a párbeszédeknek összevágásával, mint fogas a malom kerekével, nem közönséges tanulmányra és tehetségre mutatnak; de amely mégis mindig utána marad a bölcsész, azaz gondolati tartalomnak”.²

Erdélyi itt a legkülsőségesebb jegyekkel utal a műnemre, azzal, hogy a mondandókat Madách „kiosztotta” és a párbeszédet „összevágta”. A művet nem is tartja drámának, „drámai költemény”, aztán csak „költemény”, s végül „misztérium” az általa használt műnemi megjelölés. A misztériumról ezt írja:

„A drámai költészet megpróbálván az élet minden alakjainak utánzását, visszatükrözését, otthonosan érzi magát az úgynevezett tündérvilágban, mely a nagy sokaságnak még mindig a legkedvesb költői táj; de sikerrel vállalkozik a vallásos eszmék, hagyományok és meggyőződések titkainak előállítására is, mikor rendszerint az avatottakhoz szól, és szüli a misztériumokat, melyek a régi görögöknél Isten és a természet, keresztényeknél Isten és az ember rejtélyes viszonyát

² ERDÉLYI J.: *Válogatott művei* — Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1961. 544–45. Kiemelés tőlem, B. T.

eszmélik, szereplőikül emberfölötti lényeket állítanak a színpadra. Az ember tragédiája ezen misztériumok sorába esik, korunk- és állapotainkhoz képest a héber és keresztyén hit hagyományokat foglalva egybe s játszva keresztül a világon. . .”³

A misztériumot megemlíti, de csak annyit mond róla, hogy az Isten és a természet, illetőleg az Isten és az ember rejtélyes viszonyát emberfeletti lényekkel tükrözi.⁴

A drámaiság egyik, egészen külsődleges jegye, a dialogizált forma, tehát mindenképpen számításba jön. Sokan ki is mondják, hogy a drámaiságból csak ez lelhető föl. Voinovich Gézát idézzük: „a drámának csak a mezét ölti magára, voltaképp gondolati költemény”,⁵ — folytatása azonban érdekes:

„A drámai költemény mintha visszatérne a mystériumhoz s felöntené az ősi vonásokat, melyeket a dráma lassanként levetkőzött”.⁶

De hogy mik ezek az ősi vonások, hogy mi a misztérium, Voinovich sem mondja meg. De Kárpáti Aurél sem egy 1931-es cikkében, noha ő is misztériumnak nevezi: „... elvileg föltétlenül a keretes beállítás a helyes, lévén a Tragédia misztériumkeretbe foglalt álom”.⁷ Egy 1955-ben keletkezett cikkében azonban tovább megy:

„Mert kétségtelen, hogy a Tragédia — műfaját tekintve — misztérium. Az égben kezdődik, az Úr és Lucifer harcával, amelynek a folytatása azután a földön Ádám és Lucifer között zajlik le, végül kibékíthetetlennek hitt tézis-antitézisést az égi szöveget szintézise oldja fel: 'Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!'”⁸

³ ERDÉLYI i. m. 537.

⁴ Érdekes és jellemző, hogy ERDÉLYI szerint a dráma megpróbálja „az élet minden alakjainak utánzását, visszatükrözését”. Ha ez igaz lenne, azt jelentené, hogy a műnemek speciális törvényeit nem az általuk tükröztetett életjelenségek speciálissága és különböző jellege határozza meg.

⁵ VOINOVICH G.: *Madách Imre és Az ember tragédiája* — Franklin Társulat 1922. 251.

⁶ VOINOVICH i. m. 110.

⁷ KÁRPÁTI A.: *Színház* — Gondolat Kiadó, Budapest 1959. 250.

⁸ KÁRPÁTI A. i. m. 256.

Az imént idézettet azért tekinthetjük a misztérium műfaji meghatározásának, mert erről általában azt tartják: három színen játszódik, a Paradicsomban, a Földön és a Pokolban. Ennek a felfogásnak a legtisztábban Benedek Marcell ad hangot:

„Az ember tragédiája misztériumdrama. Tárnya, mint minden ilyen drámának: menny és pokol küzdelme az emberi lélekért. Isten ellenjátékosa azonban nem a középkori misztériumok komikus ördöge . . . hanem egy ironikus, bölcsességében is tragikus nagyságú Lucifer, aki az Úrtól a maga részét követeli a teremtett világból, ezért harcol, és ebben a harcban bukik el.”⁹

Már Erdélyi tanulmányában és Vojnovich idézett mondatában feltűnt a „gondolati költemény” meghatározás, s kétségkívül, ez a leggyakrabban használt műfaji megjelölés a „könyvdrámával”, illetőleg újabban a „drámai költeménnyel” együtt. Sőtér István ezt mondja:

„Műfajilag *Az ember tragédiája* drámai költemény — de ebben a műben a dráma inkább ürügyéül szolgál a költeménynek. . . . Vannak a *Tragédiának* olyan színei, melyek ugyancsak híján maradnak a drámaiságnak. . . Ennek ellenére a *Tragédia* még a kevésbé drámai helyeken sem veszít erejéből — mert ez az erő nem is a drámában, hanem a gondolatokat és a lelkiállapotokat megszólaltató költőiségben rejtőzik.”¹⁰

Németh G. Béla is a „drámai költemény” műfaji megjelölést adja.

„A *Tragédia* azonban nem szakfilozófiai gondolatrendszer, nem is dráma. *Drámai költemény*, ahol a *költemény* főnév a műfajmeghatározó, a *drámai* melléknév pedig csak különböztető a műfajon belül.”¹¹

Költeménynek azért tartja — világlik ki az azonnal következő mondatból — mert „Hőse lírai hős, a lírikus Én, maga a költő . . .”¹²

⁹ BENEDEK M.: *Könyv és Színház* — Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1963. 463.

¹⁰ SÓTÉR I. i. m. 85.

¹¹ NÉMETH G. B.: *Türelmetlen és késlekedő félszázad* — Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1971. 160. Kiemelések a szerzőtől.

¹² NÉMETH G. B. i. m. uo.

Ha tovább idéznénk a különböző írásokból, legtöbbször az előbbieket variánsait kapnánk: a *Tragédia* misztérium, de vajmi keveset olvashatunk arról, mit jelent a szó tartalma; illetőleg gondolati költemény vagy drámai költemény, vagy könyvdráma.

A *Tragédiát* a műfaj megítélésében is összefüggésbe hozzák a romantikusok *poème d'humanité*-jével. A könyvdrámát, mint a drámai műnem egyik műfaji kategóriáját is az ezekből a művekből leszűrtek alapján alkották meg. A romantikus „emberiség”-művek azonban — éppúgy, mint a misztériumok — mindenképpen drámák, — regény- vagy novella-misztérium nincs is. A könyvdráma műszó minden valószínűség szerint annak a szakadéknak az áthidalásából született, amely a *Faust* nyomán és után létrejött művekben megtalálható költői fantázia és a korabeli, sőt az egész 19. századi színpad-technikai lehetőségek között volt tapasztalható. De ezenkívül mindenestre igen nagy szerepe lehetett a műszó létrejöttében egyfajta műnem-megítélésnek is. Sokan vallották és — annyi, de annyi másféle dráma létrejötte után — vallják még ma is, hogy a dráma műnemi megkülönböztető jegye a kollízió, az összeütközés, a konfliktus. Az a szemlélet, amely szerint a dráma az a műnem, mely nagy összeütközést, feszült konfliktust tükröztet, szükségképpen a műnem határain kívülre tolja az előbb említett romantikus műveket, és más műnemi megjelölést alkalmaz. Kétséggel, ezek a művek sem azt az éles kollíziót nem mutatják fel — sőt általában semmiyen se —, amelyeket a műnem nagy és reprezentáns példáiban vehetünk észre, sem az életet nem tükrözik azzal a közvetlenséggel és elevenességgel, amely a példaművekben található.

Azok, akik kimondják, hogy a mű nem dráma, s azok, akik az említett — akár műneminek, akár azon belül műfajnak tekinthető — meghatározással élnek — vagy hiányolják a konfliktust, vagy épp ennek csökevényes volta miatt élnek más műnem-meghatározóval.

A művel kapcsolatban azok is szólnak konfliktusról, összeütközésről, harcról, akik a misztérium műfaji meghatározást

adják. Nyilván azért teszik ezt, mert a misztériumot valahogy mégis drámának tartják — ismét megemlítjük: regény- vagy novella-misztérium nincsen —, ám a dráma lényegének a konfliktust. Kárpáti Aurél szerint a cselekmény az Égben az Úr és Lucifer harcával kezdődik, majd a Földön Ádám és Lucifer harcával folytatódik. A konfliktus tehát kettős. A mű „Tárgya — írja Benedek Marcell¹³ — mint minden ilyen drámának: menny és pokol küzdelme az emberi lélekért”. A küzdelem ezek szerint az Úr (menny) és Lucifer (pokol) között zajlik, s célja Ádám megszerzése. „... Lucifer... az Úrtól a maga részét követeli a teremtett világból, ezért *harcol*, és ebben a *harcban* bukik el...”¹⁴

Lukács György Madách történelemszemléletét utasítja el, de éppúgy kifogásolja a téma nagyfokú általánosítását, Madách „túláltalánosított koncepcióját” is, aminek következtében drámailag elhibázottnak tartja a művet. „A téma szerfölötti általánosítása kihat minden részletre, megszünteti az egyes jelenetek drámaiságát is.” Lukácsnak a műfajiság szempontjából is értékelhető kifogása kiviláglik az ezután közvetlenül olvasható mondatokból:

„Ha jelentékeny író különös témáját a maga valódi különösségében ragadja meg, mint Katona a *Bánk bán*ban a reformkor nagy problémáit, úgy ebből nemcsak felejthetetlen típusok születnek, hanem drámaiságtól izzó egyes jelenetek is, amelyeknek drámai kapcsolata elevenné, mozgalmassá teszi az egészet. Madách túláltalánosított koncepciójából az is következik, hogy alakjai nem annyira valóságos aktív résztvevői a történelmi konfliktusoknak, mint inkább utazók a történelem egyes jelenetein keresztül. Az ott felmerülő konfliktusok sohasem alkotják létük lényegét (még ha ez a lét és lényeg meg is újulna minden jelenetben), hanem pusztán nézői és kommentálói az összeütközéseknek.”¹⁵

¹³ BENEDEK M. i. m. 463. Kiemelés tőlem, B. T.

¹⁴ BENEDEK M. i. m. uo. Kiemelés tőlem, B. T.

¹⁵ LUKÁCS GY.: *Magyar irodalom — magyar kultúra* — Gondolat Kiadó, Budapest 1970. 571.

A kifogás lényege, hogy mivel a témát nem a maga különöségében ragadta meg, nincsenek drámaiságtól izzó, eleven életet tükröző jelenetei és tipikus alakjai, s a jelenetek nem kerülnek egymással drámai kapcsolatba; az alakok lényegét nem azok a konfliktusok jelentik, amelyek az egyes jelenetekben élénk kerülnek. A drámaiságtól izzó jelenetek és a konfliktus között — Lukács György mondatai sugallják — szoros összefüggés van. Madách tehát annyira általánosít, amennyit a drámai műnem már nem bír el, s így nincs eleven élet, nincs konfliktus. Németh G. Bélánál is érezhető, hogy a konfliktus hiánya miatt nem tartja a művet drámának. „S ha egyszer-egyszer — írja Madáchról — sikerült is megálló hőst vagy összeütközést teremtenie, szerves cselekményt, indokló környezetet és légkört akkor sem tudott alkotni.” Később ezt írja: „Valódi konfliktust, a drámai szervezetet szülő benső ellentmondást azonban még [ti. a forradalom előtti drámai kísérleteiben, B. T.] hiába keresünk”.¹⁶ De ahogy láttuk, ő a *Tragédiát* sem tartja drámának. Előbbi mondataira alapozva azért nem, mert abban sincs összeütközés, szerves cselekmény, benső ellentmondás.

Sőtér István szerint „Madách sokkal kevésbé drámai, mint inkább költői remeklésekkel szolgál a *Tragédiában*. Ezeknek a remekléseknek alkalmát a *dráma konfliktusai helyett az eszmék konfliktusai*, a kritikai szembesítés alkalmai hozzák el. Ezek a szembesítések csaknem mindig Ádám és Lucifer között zajlanak le — még ha az igazi konfliktus : az eszmék és a kor között alakul is ki”.¹⁷ Konfliktust, ha csak egy részletben, de máshol más tényezők között is lát: „Drámailag az első prágai színben (VIII.) érik valódi konfliktussá Ádám és Éva viszonya . . .”¹⁸ A mű főkonfliktusát így határozza meg: „A *Tragédia* főkonfliktusát tehát az *Ádám képviselte eszmék — és az eszméket megtagadó, elutasító, illetve eltorzító kor, tömeg stb. összeütközései képezik*”.¹⁹ Műfaját azonban — láttuk — így jelöli: „Műfajilag

¹⁶ NÉMETH G. B. i. m. 155.

¹⁷ SÓTÉR I. i. m. 88. Kiemelések tőlem, B. T

¹⁸ SÓTÉR I. i. m. 92.

¹⁹ SÓTÉR I. i. m. 77. Kiemelések tőlem, B. T

Az ember tragédiája drámai költemény — de ebben a műben a dráma inkább ürügyül szolgál a költeménynek . . .”²⁰

Az alábbiakban azt igyekszünk bizonyítani, hogy *Az ember tragédiája* dráma, noha másféle, mint azok, amelyekben konfliktus található.²¹

Röviden tisztáznunk kell, mit értünk konfliktuson? A konfliktus létrejöttéhez, megvalósulásához az szükséges, hogy az adott kor társadalmának fókuszában elvi kérdés álljon; ehhez két, egymással ellentétes viszony fűződjön; e két viszony két olyan egymással szembenálló akaratban legyen testesíthető vagy nyilvánítható, melyek tett-váltás-sorozatban kerülnek-kerülhetnek egymással szembe. Csak ha ezek mind érvényesek, beszélünk konfliktusról. Egyetlen példa: a harmónia, mint legfőbb jó; ehhez a két viszony: Kreón parancsa, mely megszünteti, s Antigoné tette, mely helyreállítja. Nem használjuk a konfliktus szót olyan esetben, ahol van két ellentétes rész-tartalom vagy a tartalomhoz való két ellentétes viszonyt rejtő elvi kérdés, de ezeknek reprezentánsai nem kerülnek, nem kerülhetnek akciókban szembe egymással. Tudjuk, hogy általánosan nem ezzel a jelentéssel-tartalommal szokták a konfliktus szót használni, hanem sokkal átfogóbban, ott is, ahol az egymással való szemben állás nem egymás ellen lefolytatott akciókban nyilvánul. Amilyen értelemben használjuk a szót, leszűkíti az általános jelentést. S tesszük azért, mert a konfliktus szót olyan tág értelmezésben értik, hogy hovatovább használhatatlanná válik, elveszti egzaktságát. Manapság már mindenféle drámai ellentétet konfliktusnak szoktak nevezni. Könnyen belátható, hogyha konfliktusnak nevezzük azt, ami Antigoné és Kreón, Hamlet és Claudius, Bánk és Gertrudisz között feszül, — akkor egészen másféle ellentétre alkalmazzuk, mintha a Lear, valamint két leánya és Cornwall, Peer Gynt és mindenki más közötti,

²⁰ SÖTÉR I. i. m. 85.

²¹ Ez a mondat magában rejti természetesen azt a véleményt, hogy a dráma műnemi megkülönböztető jegye nem a kollízió. Erre vonatkozóan l. *A dráma-modellek és a mai dráma* c. dolgozatunkat, Jelenkor 1970. 5—10. számai.

— netalán Estragon és Vladimir, esetleg kettejük és Godot közötti ellentétet jelöljük ezzel a szóval. Az egymás ellen feszülő akaratok, ott, ahol mindkét részről akció, tett lehetséges, valódi konfliktust eredményeznek. Nem beszélünk ezek szerint konfliktusról ott, ahol az akció, a tett csak az egyik szereplő (vagy csoport) részéről következhet be a másik ellen, de a másik tette-akcióra képtelen; továbbmenve: csak demonstrált, bemutatott ellentét lehet ott, ahol két szereplő (vagy két csoport) ellentétes tartalmajelentései közül egyik sem képes a másik ellen akciókat lebonyolítani.

Meg kell vizsgálnunk, van-e ebben a műben aktív, tett-váltás-sorozatot eredményező konfliktus?

Ha Ádám és Lucifer közötti konfliktusról beszélünk, először arra kell rámutatnunk, hogy mi a főszereplő és ellenfele célja, hiszen mindig a két ellentétes cél határozza meg és hozza létre a hozzájuk elvezető tett-váltás-sorozatot. Ádám célja kettős: a II. színben: megszerezni a gondolatot „... mely ... nagykorúvá tenne, önerődre / Bízván, válassz jó és rossz között” — ahogyan Lucifer mondja, azaz megszerezni a mindentudást, s miután ennek lehetőségét megszerezte, a továbbiakban az a célja, hogy megtudja: utódainak története előbbre haladó-e, fejlődő-e? Közben mindig reméli, hogy ilyen. Azonnal látható, hogy az első cél nem Lucifer ellen irányul, sőt, ő csábítja tudásra az első emberpárt. A második cél sem irányul Lucifer ellen, de senki ellen se: ez a cél lényegében ismeretszerzés. A megszerzendő ismeretet Lucifer nemhogy őrzi, de kínálja. Így Ádám oldaláról Lucifer ellen nem indulhat tettek sorozata. Lucifer oldaláról nézve a kérdést, az ő célja a II. színben rávenni az első emberpárt, hogy egyenek a tudás fájáról. Miért akarja ezt? Akármit válaszolunk erre, rá kell mutatnunk, hogy Lucifer célja végső soron nem Ádám ellen irányul. Az I. színben, ahol Ádám még nincs jelen, az a célja, hogy „befészkelje” magát az Úr által teremtett világ folyamatába, hogy megkaphassa osztályrészét. Noha Lucifer azt mondja az Úrnak: „Együtt teremténk” — ezt nem hihetjük el, hiszen akkor nem kellene osztályrészét követelnie. Ám ő mégis nagy hata-

lom, mert követelheti, sőt azonnal meg is kapja. Két fát, a tudás és öröklét fáját. Amikor tehát Ádámot arra akarja rávenni, hogy egyen a tudás fájának gyümölcséből, ezzel az a célja, hogy szélesítse, tovább növelje hatalmát, hatalma alá vonja az emberiséget. Ez a cél nem Ádám és Éva ellen irányul, hiszen őket a maga oldalára akarja vonni az Úr fennhatósága alól, a cél tehát az Úr ellen irányul. Amikor pedig első célját elérte (Ádám evett a gyümölcsből), Lucifer célja már az, hogy Ádámnak megmutassa, nem nemesedés, nem fejlődés, nem előbbrehaladás utódainak sorsa. Ezzel pedig az a célja, hogy Ádámot így öngyilkosságba kergesse, mert ha sikerül, bebizonyosodik, hogy a teremtett világ nem jó, s bekövetkezik a valódi tagadás, megtörténik, amit az Úrnak mondott: „S egy talpalatnyi föld elég nekem, / Hol a tagadás lábát megveti, / Világodat meg fogja dönteni”. Ebben az esetben tehát Lucifer legyőzi az Urat. Az Úr-jelenetben azt hiszi, csábítására Ádám annyira eltávolodott a földtől, hogy halálát lelte. Azonnal kijelenti: „(kacagva) Győzött a vén hazugság! / Amint Ádámot eltaszítja magától / E bábistenség most már elkeringhet / Az űrben, új bolygóként, melyen újra / Számomra fog tán élet fejlődni”. (Kiemelések tőlem, B. T.) Így Lucifer célja az ún. történelmi színekben végső soron az Úr ellen irányul, s számára Ádám csak eszköz, bár nélkülözhetetlen eszköz. Ha Ádám és Lucifer konfliktusát csak a történelmi színekre korlátozzuk, s azt mondjuk: ez az ádám-i ismeretszerzés és a luciferi bemutatás között áll fenn, akkor is észre kell vennünk, hogy ez a küzdelem egyik oldalról kiindulva sem irányulhat *közvetlenül* a másik ellen. Ha ui. Ádám célja, hogy megtudja: az ő (emberiség) története előbbrehaladó-e, nemesedő-e és fejlődő-e — amiiben alapvetően fontos, hogy reméli: ilyen; s Lucifer célja, hogy megmutassa: nem ilyen, ellenkezőleg, elkorcsosuló, de legalábbis egy helyben topogó, ebből belátható két dolog. Először, hogy ily célt egyik sem a másik elleni tettek révén tud elérni, másodszor, hogy mindkettőjük célja csak egy közeg, környezet révén, sőt egy közegben, egy környezetben tud megvalósulni, s ők ezt arról „leolvashatják”. Még akkor is így van, ha a „kö-

zegben”, „környezetben” az egyik (Ádám) időnként aktívan benefoglatatik. A két szemben álló fél egymás ellen irányuló tett-váltás-sorozata tehát itt sem valósulhat meg.

Ha azt mondjuk, hogy a konfliktus Ádám és a kor eszméi között van, arra kell rámutatnunk, hogy a kor eszméi csak emberi alakokban jelenhetnek meg. Az emberi alakok végső soron *nem Ádám ellen* küzdenek – ahogy pl. Claudius Hamlet, vagy Kreón Antigoné ellen: akár életükre is törve; sőt: Claudiusnak és Kreónnak állandóan érezhető igen komoly lehetősége van Hamlet vagy Antigoné életének megsemmisítésére. A *Tragédia* alakjai csak az Ádámokban megtestesülő *bizakodást* vannak hivatva lerombolni, – azt, hogy az ebben a műben megjelenő Ádám életét komolyan veszélyeztetik, egy pillanatra sem hisszük. Az Ádámokban élő bizakodás pedig színről színre épp annak a pozitív voltába vetett bizakodás, amelynek épp negatív voltát demonstrálják az emberi alakok. A kor eszméi tehát még akárhány szereplőre felbontva sem képviselhetnek egy *Ádám elleni* célt. A kor eszméi csak „bemutatják” önmaguk negatív oldalát a többi szereplőben, vagy akár tömegben, de aktív – önmaguk által elvégezhető-elvégzendő és a főszereplő ellen irányuló – célt nem hordozhatnak. A kor eszméinek önmagukban sem lehet olyan céljuk, hogy *Ádámot* győzzék le.

Ha azt mondjuk, hogy a konfliktus – az előbbi értelmezésben véve – az Úr és Lucifer között van, akkor arra kell ráirányítanunk a figyelmet, hogy az Úrnak nincs Lucifer ellen célja, ő is csak „egy gyűrű” tervében, sőt: küzdelme a mindentható Úr szavai szerint már eleve kilátástalan. Ezenkívül az Úr részéről Lucifer ellen semmiféle aktív tett nem történik. Az Úr és Lucifer ellentétére azonban röviden még visszatérünk.

De tegyük fel a kérdést, és azonnal vizsgáljuk is meg, hogy a Világos utáni kor valósága létrehozhatott-e olyan drámát, amelyben az adott valóság lényeges erő- és irányvonalait aktív tett-váltás-sorozatra képes alakok-szereplők testesíthették meg?

„Az ember tragédiája nem jöhetett volna létre olyan országban, mely egy sikeres nemzeti mozgalom tetőpontjáról tekint vissza a megtett útra. De nem jött volna létre olyan időszakban sem, mely a felemelkedés mozgalmának teljes crejét érzi át” — írja Sőtér István.²²

A mű társadalmi—történelmi alapjainak vizsgálata — melynek nyitánya Hermann István 1952-es írása, betetőzése Sőtér István több tanulmánya-könyve — megállapította, hogy a liberális nemesség Világos utáni helyzetéből nő ki, azt tükrözi, s ennek a rétegnek az útkereső vívódásait sűríti. Hermann szerint a mű kérdésfeltevés, — mit tegyünk a forradalom bukása után, a forradalom előbbreviszi-e az emberiséget stb. Lukács-György szerint

„... a perspektíva kérdése oda konkretizálódik: milyen fejlődési lehetőséget látott maga előtt hazája számára a magyar középnemesség legjobb része?”²³

A dilemma egyfelől a nép értékének, szerepének megítélése (Lukács szerint erre Madách antidemokratikus választ ad — Sőtér szerint végeredményben pozitívat), másfelől: a nemesi polgárosodás válsága, erőre kapása, majd a jelentkező félelmek-balsejtelmek, s az ezekre való reakció. A helyzet kettősségét Sőtér István így látja:

„Madách osztálya Világos után gazdasági és erkölcsi válságba kerül, de ez a válság még nem jelenti azt, hogy ez az osztály feladta volna már korábban kialakult polgárosodási és kulturális céljait és a teljes hanyatlás lejtőjére került volna. . . . A Világos utáni korszak. . . éppen a nemesi polgárosodás egy újabb, nem is épp erőtlén, nem is épp kilátástalan kísérletének tanúja. . .”; illetőleg: „Épp a vereség [ti. 1849-ben, B. T.] adott új reménységet a nemesi polgárosodásnak, s csak legjobbjában, s főként az 50-es évek vége felé ébredtek fel a jövő balsejtelmei.”²⁴

Sőtér itt természetesen Lukács Györggyel vitázik, aki szerint

²² SÓTÉR I. i. m. 69.

²³ LUKÁCS GY. i. m. 562.

²⁴ SÓTÉR I. i. m. 51—52; illetve 54.

„A forradalom után, a forradalmi tapasztalatok következtében a liberális nemesség nem demokratikus álláspontja demokrácia-ellenességgé változott.”²⁵

Különbség van közöttük a nemesi polgárosodási mozgalom megítélésében is:

„1848 bukása Magyarországon a nemzeti függetlenség időleges elvesztését hozta magával — írja Lukács György —, de nem akadályozhatta meg a kapitalizmus eddiginél gyorsabb fejlődését, a hűbéri maradványok lappangó gazdasági ellentmondásainak kibontakozását. A Habsburg-abszolutizmusnak ellenállni akaró nemesség két tűz közé került: azt hihette, hogy történelmileg jogos hagyományokat véd, amikor begubózik elmaradottságába. . . . A művelt Madách világosan látta a kapitalista szabadverseny pozitív oldalait is. Amikor negatív oldalait — nemegyszer helyesen — bírálja, e bírálat mindig a múlt felől, a hűbéri maradványok védelmezéséről leszakadni nem tudó és nem akaró középnemesség szempontjából történik.”²⁶

Még jellemzőbb azonban, épp sarkított fogalmazásánál fogva, Lukács György summázata:

„Ezekből az elemekből tevődik össze Madách vilásképe: elutasítja a zsarnoki abszolutizmust, de elutasítja az ellene irányuló népi, plebejus forradalmat is; elutasítja a kapitalizmust és elutasítja az annak felváltására hivatott szocializmust is. Ugyanakkor azonban — e világfelfogás alapján, melynek logikája *dermedt tétlenségbe merevít* — Madách *cselekedni akar, aktívan harcolni* hazája felszabadításáért.”²⁷

Természetesen itt nemcsak Madáchról van szó, de „a magyar középnemesség legjobb részé”-ről is, „Mert kétségtelen: Madách ehhez tartozott”.²⁸

Nem az a célunk, hogy a *Tragédia* különböző megítéléseit konfrontáljuk vagy demonstráljuk. De elsődlegesen az, hogy bemutassuk: az álláspontok mindegyikéből kiderül, az adott valóságanyag kizárja, hogy egy drámában konfliktus körül szerveződhesse. Amikor egy mozgalom nem érzi „teljes erejét”; amikor a „mit tegyünk?” dilemmája foglalkoztatja; amikor

²⁵ LUKÁCS GY. i. m. 564.

²⁶ LUKÁCS GY. i. m. 564.

²⁷ LUKÁCS GY. i. m. 564—565. Kiemelések tőlem, B. T.

²⁸ LUKÁCS GY. i. m. 562.

a mozgalom válságba kerül, ám új fellendülési lehetőség kínálkozik, de balsejtelmekkel teljesen; amikor nép- vagy tömegellenesség és annak feloldási szándéka egyszerre jelentkezik; amikor a világnézet „dermedt tétlenségbe merevít”, de a szubjektív vagy objektív becsületesség „cselekedni akar, aktívan harcolni” — akkor az objektív társadalmi — történelmi helyzetben nincsen lehetőség konfliktusra. A probléma még nem épült be két objektív, egymással szemben álló erővonalba, melyek céljai ellentétesek, melyeknek a társadalomban fellelhető reprezentánsai aktív tett-váltás-sorozatban küzdhetnének egymás ellen. Az aktív, egymással ellentétes irányú tett-váltás-sorozatban megnyilvánuló konfliktus csak akkor lehetséges, ha a társadalmi erővonalak okai és céljai egyrészt tiszták, másrészt eléggé érettek, kifejelettek az aktív tettek végrehajtásához, amikor — még és már — mindkét erővonalnak objektív reménye — és nem illúziója — van a győzelmre.

Jellemző, hogy senki sem állítja: a *Tragédiában* cselekvések kerülnek konfliktusba. Leggyakrabban az eszmék közötti konfliktusról olvashatunk. Az eszmék — ha az azokat vallók még nem tudnak cselekedni az eszméből fakadó okból és (vagy) célokért — csak „önmaguk demonstrálására” képesek; igaz, ellentétes tartalmaik demonstrálására. Ellentét tehát van közöttük. De itt nem két eszme küzd egymás ellen, hiszen mindig egy-egy eszmének az Ádámokban élő s annak pozitív voltába vetett reménysége, és a környezetben *ugyanannak* megnyilvánuló negatív volta demonstrálódik. Így nem két különböző eszme között van ellentét, még a tartalmakat illetően sem, hanem — az egész művön végigvonulva — mindig arról van szó, hogy valamely eszmének a pozitív voltába vetett hit és annak a negatív megvalósulása demonstrálódik. Mivel a kor objektív valóságában mindazok az eszmék, melyeket Madách a *Tragédiába* beépített-bedolgozott, nem olyan egyértelműek, nem képviselnek még vagy már oly társadalmi erőt, hogy megvalósításukért az objektív valóságban harcolni is lehessen — Ádám és környezete is mindig, színről-színre ugyanegy dolognak, az Ádámokban élő „ideálnak” és a környezetben megvaló-

suló „reálnak” az ellentétét demonstrálja, ám mindig más és más eszme-konkréciókban. Ti., ha az objektív társadalmi valóságban a kérdés az, hogy mit tegyünk; amikor válság van, s a válságot épp az objektív társadalmi cselekvés értelmének vagy értelmetlenségének az eldöntése jelenti, s ha a világnézet „dermedt tétlenségre merevít”, de ebbe mégse nyugszanak bele, mégis cselekedni akarnak: akkor a valóság, az írói nyersanyag egyenlő az eszmékkel, az elvekkel, azok ellentétes oldalaival, a mérlegelő szándékok ellentétes tartalmaival. Ezek a tartalmak az emberi tudatban (vagy egy osztály, egy réteg tudatában) hoznak létre drámát, s nem az objektív társadalmi cselekvések mezején harcot. Ha az adott kor társadalmi problémája, a fókuszban álló kérdés a tudatban hoz létre gyötrődésteli vívódást, annak drámai tükröztetése nem is lehetséges „körüljárható” jellemek révén, csak fogalom-emberekben, absztrakciókban, általánosításokban, esetleg allegorikus alakokban, magatartásformákban. Az emberi tudat — a réteg- vagy osztálytudat — absztrakt alakokban megjelenő ellentétes tartalmi-oldalai nem küzdhetnek más célért, mint elfogadtatásukért, „cselekedni” — a szónak az objektívításban megvalósuló jelentéstartalma szerint — nem is képesek. Az objektív ember, a jellem, cselekvési lehetőségeit épp az is hozza létre, hogy tudatában tisztázódtak az ellentétes tartalmak-oldalak.

Nyilvánvaló, hogy lehet igen nagyértékű és társadalmilag hiteles drámát írni a tudatban megjelenő ellentétes tartalmak egy műben megvalósított objektívizációja révén, ha ezek nem a szubjektív Én tartalmi, de társadalmi gyökerük van.

A drámatörténet a műnem kezdete óta napjainkig — tehát egész története során — tud felmutatni olyan műveket, amelyek nem az objektív társadalmi területen aktívan cselekvő ember küzdelmét tükrözik, nem is az aktív cselekvés közben benső dilemmákkal teli embert, de azt az objektívizált alakokban sűrített világnézeti, tudati, esetleg pszichikai állapotot, amelyekben ellentétes tartalmak találhatók. Ezek az ún. két-szintes drámák, melyek a drámai szituációt nem egy konfliktus körül építik fel, de a világnézetből fakadó két világszint köré.

Azok között a művek között, amelyek a maguk valóságanyagát ezen a módon szervezik drámává, megtalálhatjuk az ókori (egyiptomi, hettita, sumér stb.) misztériumokat, a görög tragédiaírók egyes műveit (pl. Aiszkhülosz: *Eumeniszek*), az összes középkori misztériumot és moralitást, Shakespeare nem egy művét (pl. a *Szentivánéji álom*, az *Ahogy tetszik*), a romantikusok *poème humanitaire*-jeit, Vörösmarty *Csongor és Tündéjét* és nagyon sok 20. századi drámát.

Ezeknek a műveknek a lényege, hogy a világot két szintből összetettnak mutatják. A két szint közül az egyik mindig az evilági szint, a valóság, még akkor is, ha erősen absztrahált módon ábrázolják. A másik az, amelyik a kor, az osztály, a réteg vagy a szerző világnézete szerint az evilági szintet meghatározza, amelyik ezt törvényekkel ellátja. Ezeket a törvényeket meg kell valósítani, azért — s mindig ez az efféle drámák közlése —, hogy ezen a szinten jobb legyen az élet, hogy az ember boldog legyen. A művek cselekménye a két szint „határán” játszódik, a két szint egybenlevőségét, ezen a „határon” való összemosisottságát mutatja, s a cselekmény épp azt jeleníti meg, hogy mit kell az embernek tennie a második szint törvényeinek érvényre juttatása érdekében. A második szint *tartalma* természetesen egészen más és más az ókori, a görög, a középkori, a shakespeare-i, a romantikus művekben. Shakespeare műveig a második szint a vallás által létrehozott-kidolgozott — tartalmaik az ókori, a görög, a katolikus vallás különbségei szerint változnak-módosulnak.

A két szint és a kétszintes modell, mint anyagszervezési eljárásrendszer igen használható akkor is, ha olyan világnézet ad tartalmat a második szintnek, amelyet nem a vallás — a „külső hatalmaknak fantasztikus visszatükröződése az emberek fejében”²⁹ — hoz létre, de amelyek az objektív társadalmi—történelmi folyamatokhoz, mozgásirányokhoz kötődnek-kapcsolódnak, sőt azokat fejezik ki. Azok a kétszintes drámák, amelyek nem egy kidolgozott és az adott korban általánosan

²⁹ Marx—Engels *Művei*, 20. kötet 309.

elfogadott vallásos hitrendszerre épülnek, de az objektív valóságról alkotott nézetek, fogalmak, képzetek együttesére, tehát világnézetre, a második szintnek nem a transzcendentális szintet tekintik. De a két szint jelenlétét, a szituáció e körül megszervezett voltát ezekben is észrevehetjük. Mivel e művek szereplői és cselekmény-menete a világnézet objektívizációja, a két-szintes drámák nem életfolyamatot mutatnak be, hanem olyan eseménysorozatot, amelyet a bemutatni szándékozott világnézet, tudat-állapot a maga demonstrációjához igényel; következőképp: a bennük található esemény absztrahált, s az a szigorú oksági láncolat, amely a konfliktusos drámákban az esemény-etapokat összeköti, itt hiányzik. A cselekmény menetének egyes állomásait a két szint fogja össze. Azoknak a műveknek a cselekményét, amelyek egy konfliktus körül szervezik a valóságanyagot drámává, mindig objektív cselekménynek, a valóságban is előfordulható esemény-sorozatnak tarthatjuk — ezeket nem.

Vizsgáljuk meg, hogyan található *Az ember tragédiájában* a két világszint? A négy főszereplő közül kettő a második szintből „származik”, kettő pedig földi, s így az evilági szintről. Már ez is jelzi a két szint létezését. Hisz az Úr és Lucifer egészen más törvényeknek alávetett, más törvényekkel élő, más törvényeket felhasználó, mint Ádám és Éva. De van ennél fontosabb, lényegesebb jele a második szint létezésének, s jelenlétét nem is a szereplők „származása” igazolja.

A második szint a maga teljességében van jelen a II. színben. Az eleje — Lucifer látható megjelenésével bezáróan — mintegy a mű egészét magában rejtí kicsiben, persze csak elvileg, a legfontosabb végtanulságokkal együtt. Az élet szép, az ember úr mindenk felett, az emberi lét az Úr gondoskodása alatt áll, s a két első ember azt a tiltást, hogy „csak e két fát kerüld, kerüld, / Más szellem óvja csábgyümölcseit / S halállal hal meg, aki élvezi” — lényegében minden aggodalom nélkül veszi tudomásul. Nem érdeklődik a halál ténye, jellege iránt sem. Az édeni teljességben csak akkor támad sose tapasztalt zavar, amikor Lucifer megjelenik — ekkor még a két ember számára

láthatatlanul. A hatást a két ember azonnal realizálja, Ádám „ellenséges idegen erő”-nek nevezi, s Éva szerint „Az égi zengzet is elhallgatott”. Az előbb az Úr szava — a két fától eltöltő szava! — vagy most (és később is) az égi zengzet tehát nem ellenséges idegen erő, hanem mindenképpen pozitív. Az elhallgatott égi zengzetről azt mondja Ádám Évának, hogy „Itt kebleden, úgy tetszik, hallok azt még”. Éva szavaiból kitűnik — amit a mű olvasásakor csak a színpadi instrukcióból tudhatunk —, hogy fölöttünk dics, dicsfény csillog, amiről Éva most azt mondja: „Én meg, ha ott fenn a dics elborul, / Itt lenn találok azt szemedben, Ádám”. Ha most nyomban a mű legutolsó jelenetéből idézünk, még világosabbá, egyértelműbbé válik, hogy ez a dics, ez az égi zengzet az Úr jelenléte, az Úr hatása. A II. színben az Úr óvó hatalma, gondoskodása alatt állottak, szava *közvetlenül* szólt hozzájuk — s csak azután közvetve, hogy Lucifer megjelent —, s az Úr szavait a legteljesebb természetességgel hallgatták, vették tudomásul. (Nem úgy, mint pl. Lucifer — számukra még láthatatlan megjelenését!) Az utolsó jelenetben Ádám azt kérdi az Úrtól: „De, oh Uram! ki fog feltartani, / Hogy megmaradjak a helyes úton? / Elvontad tőlem a vezérkezet / Hogy a tudás gyümölcsét ízlelém”. Az Úr válasza: „Karod erős — szíved emelkedett: / Végtelen a tér, mely munkára hív, / S ha jól ügyelsz, *egy szózat zeng feléd* / Szüntelenül, mely visszaint s emel, / Csak azt kövesd. S ha tettdús életed / Zajában elnémul az égi szó, / *E gyöngye nő tisztább lelkülete,* / Az érdekek mocskától távolabb, / *Meghallja azt,* és szíverén keresztül / Költészetté fog és dallá szűrődni. E két eszközzel állandó oldalon, / Balsors s szerencse közt mind-egyaránt, / Vigasztaló, mosolygó géniusz.” (Kiemelés tőlem, B. T.) Az Úr a mű végén a továbbiakra nézve ugyanabban jelöli meg a „helyes út” felismerését sugalló tényezőket, ami az édeni állapot jellemzője volt, ami abban közvetlenül érte őket, s ami Lucifer megjelenésére vált közvetetté. A helyes utat tehát vagy a bensőben — Ádámban — szóló égi szózat mondja, vagy a nő lelkülete közvetíti a férfi számára.

A két útmutatásnak a jelenlétét a történelmi színekben is végigkísérhetjük és fellelhetjük. Hol Éva fedeztet fel Ádám-mal, hogy az, amiben eddig hitt, amiért eddig lelkesedett, nem jó, hol Ádám-ban bomlik ki a jövő egy új etapjába vetett bizalom. Akár az derül ki, hogy a jelenlegi állapot — melyet egy eredetileg jó vagy jónak hitt eszme elkorcsosulása hozott létre — nem jó, akár arra kerül a hangsúly, hogy a jövő egyik új állomása majd jobb lesz: a mérce mindig egy annyira abszolút jó állapot, az eszmének annyira tökéletesen pozitív és gyakorlati megjelenése, amennyire ennek abszolút tökéletessége a történelmi színekben sohasem kerül bemutatásra. Ami a műben abszolút pozitív, abszolút jó, az az édeni állapot. Ez a mű ún. második világszintje.

Arra, hogy az Éden, az édeni milyen nagy szerepet játszik Madách költészetében, de a *Tragédiá*ban is, Sőtér István már alaposan rámutatott. Igaz, más szempontból emeli ki ennek jelentőségét. Azt is hangsúlyozza, hogy erre az állapotra milyen gyakran emlékszik Éva. De egy-egy eszme, egy-egy állapot rossz, elkorcsosult volta sem az Ádámhoz való viszonyának megváltozása miatt lesz ilyenné — nem ebben realizálódik —, hanem az édeni abszolút pozitív állapothoz viszonyítva. Ami az édeni állapotot megrontotta, az a tagadás; a jónak, nemesnek, szépnek stb. tagadása. Miután Ádám evett a tudás fájának gyümölcséből, azaz magáévá tette — ahogy Lucifer mondja — azt a gondolatot, mely önerejére, önnön elhatározására bízta, hogy válasszon jó és rossz között, azaz miután Ádám kivonta magát az Úr gondviselése, az édeni állapot alól — benne is megtalálható a tagadás. Utódai is, ő is, épp e mindenkiben megtalálható tagadás következtében tesznek tönkre minden szépet és nemeset. S éppen a földi, evilági világszinten romlik el szükségképpen az édeni állapot, itt korcsosul el, megy tönkre — hiszen a tagadás, Lucifer, erre is kiszélesítette hatalmát. A földi létben nemcsak a halál jelent meg — amire a minden színben fellelhető haláltánc motívum figyelmeztet —, de kiteljesedett, kiszélesedett benne a tagadás. Lucifernek voltaképp így már — a csábítás után — nem kell aktív-nak lennie

— ahogyan a IV—XIV. színekben nem is az — elég, ha a „közegből”, a „környezetről” leolvassa a megfelelő jelentéseket. Az ember tragédiájában tehát az édeni állapot jelenti az abszolút pozitívot, aminek a megjelenése az evilági, első szinten egy teljességbe, egy-egy eszme teljesen pozitív és abszolút jó voltába vetett hit, és ezzel szorosan összefüggve a jövő iránti bizakodás — hogy ti. ha *most* egy eszme nem is valósul meg teljességében — lesz idő, amikor *majd* megvalósul. Amikor az a jövő, az a „majd” megérkezik, ismét nem a teljesség valósul meg, tehát az evilági szinten az eszmék sohasem valósulnak meg a maguk teljességében — ezt csak az édeni állapotban élte az ember. De végül is nem ez a mű közlése.

Amikor Ádám megkérdezi: „Megy-e előbbre majdan fajzatom”, azt is megmondja, mit tart előbbrejutásnak: „Nemesbedvén, hogy trónodhoz közelgjen”. Az előbbrejutás, a nemesedés ebben a koncepcióban az, ha az ember egyre inkább az Úrhoz válik hasonlónvá, legalábbis úgy, ahogy számára lehetséges: ha az édeni teljességet kísérli meg újra és újra megvalósítani. Az Úr válasza az adott gondolatkörön belül a lehető legbecsületesebb: „Ne kérdd / Tovább a titkot, mit jótékonyan / Takart el istenkéz vágyó szemedtől”. Sem azt nem láthatja Ádám — mint amiiben esetleg jogosabban bízhatna —, milyen az „élet” a halál után, sem abban nem lehet bizonyos, hogy a halál után nincs semmi. Számára így objektív bizonyosággként csak az evilág marad. Az pedig, hogy itt előbbre jut-e az ember vagy csak körben jár — értelme előtt elrejtett. Az a vágy, hogy a teljesség megvalósuljon, Ádámban él egy ideig. De a mű mégsem azt közli, hogy az édeni teljesség megvalósítható, de azt mondja, hogy az édeni jelenléte nélkül nem lehet élni, és hogy az édeni mindig valahogyan jelen is van. Annak ellenére, hogy a teljesség megvalósíthatatlan, mégis van itt valami édeni, s ez a bizakodás, a reményteliség. Ám ehhez párosul még valami: „*Karod erős — szíved emelkedett: Végtelen a tér, mely munkára hív*” — mondja az Úr, s a legvégén hozzáteszi: „Mondottam ember: *küzdj és bízva bízzál*”. (Kiemelések tőlem, B. T.) A bizakodás nem elég, küzdeni, munkálkodni is

kell. Az evilágon mindig levő-folyó munkában az édeni a bizakodás, a reményteliség, a teljességre törő, azt megvalósítani akaró vágy. S az ember — objektíven is — mindig csak azt hiheti, hogy a teljességet csak a jövőben fogja megvalósítani; s az ember — objektíven is — a jelenben csak — akár a távoli, akár a közeli — jövőben megvalósuló boldogságért, pontosabban „boldogabbságért” küzdhet. A mű szerint, ha az ember nem is tudja: előbbrehalad-e az emberiség, az édeni szózat: a reménység, és a földi tevékenység: a munka, adott számára. A legértelmesebb tett így a reményteli, a bizakodásteli munka. E nagyszerű dráma — mint minden kétszintes dráma — tehát bemutatja a két világszintet; a másodikat tekinti az első számára törvényeket adónak; a két szint határán játszódik, s így a két szint egybenlevőségét mutatja, s következésképp közlése: az evilági szinten az égi, az édeni — a reményteli . . . —, és a földi — . . . munka — egyben, egymásba elvegyülve él, s ezt kell tenni, hogy az ember boldog legyen. A mű cselekményének megkezdése előtt létrejött, kialakult szituációt az hozza létre, hogy a világnézet szerint van az abszolút pozitív, az édeni, és van az evilági, ahol az édeni elkorcsosul, de ahol az édeninek az a sugallata, hogy mégis mindig, állandóan bizakodástelien kell küzdeni — feltétlenül jelen van. Minden állapot végén, minden eszme elkorcsosulásakor Ádám bizakodik, hisz a jövőben. A reménység, a bizakodás az a szózat, amelyet Ádám belülről hall, vagy Éva sugallja számára, s ez tartja a helyes úton. A mű egészéből, anyagszervezési eljárásainak tényéből ez derül ki. Az ellentét így nem horizontálisan — mint a konfliktusos drámákban — a szereplők közötti hálózatban, de vertikálisan, a két szint között, a mű egész világát áthatóan található: az édeni teljesség elve és annak evilágban elkorcsosult gyakorlata között. Ám ez a fajta ellentét nem harcol egymással, nincs aktív tett-váltás-sorozatot eredményezhető konfliktusban, nincs cselekvésük egymás ellen. Ezen ellentét: demonstrálódik.

Meg kell említenünk, hogy *Az ember tragédiája* leginkább a moralitásokra hasonlít, ebből a szempontból. Az „emberi-

ség”-moralitások, a különböző *Everyman*-ek, *Jedermann*-ok az ember hányattatását mutatják meg az Úr és a Sátán között. Említettük, hogy a konfliktust néha az Úr és Lucifer közötti ellentétben szokták megjelölni. Ha konfliktuson a már említett fajtájú kollíziót értünk, ez az állítás nem igazolható. Az Úr — a terjedelemben is — legnagyobb részt kitevő történelmi színekben nincs jelen, *akciója* Lucifer ellen nem is lehet. Az említett konfliktus-fajta szemszögéből az I. és II. színben levő ellentétük sem eredményezhet egymás elleni tett-váltás-sorozatot. A moralitások mindig az Úr és a Sátán közötti ellentétet mutatták. Ez az ellentét azonban sohasem valósulhat meg közvetlen „érintkezésekben”. Közvetlenül, legfeljebb a két fő hatalom szolgálói, az Erények és a Bűnök találkoznak. Az Úr és a Sátán között mindig ott áll az ember: a küzdelem úgy zajlik az Úr és a Sátán között, hogy az emberért folyik, s a küzdelem kettejük között csak abban mérhető le, hogy melyikük befolyásának enged az ember, melyikük hatása lesz az ember tevékenységében erősebb, azaz melyikük hatására cselekszik. Az *ember tragédiájában* is erről van szó. Lucifer az Úr ellen küzd, az ő világát akarja megdönteni, s ez akkor sikerül, ha az embert öngyilkosságba kergeti. Az Úr úgy küzd, hogy „betáplálja” az emberbe az édeni emléket és sejtését, és a reményt nem hagyja kiveszni belőle. Természetes, hogy kettejük küzdelme itt sem lehet közvetlen: egymást se fizikailag, se hatásukban teljesen megszüntetni nem tudhatják, egymást végérvényesen soha le nem győzhetik; kettejük küzdelméből itt sem iktatható ki az ember, akinek az egyik vagy a másik fél mellé állásáért folyik a küzdelem. Ha nincs ember, az Úr és Lucifer közötti küzdelemnek nincs tere, arra lehetőség sincs. Akár-melyikük győzelme nem közvetlenül valósul meg, hanem az ember magatartásáról olvasható le. Ezekből következik, hogy ez végül is drámai értelemben nem küzdelem, csak közvetett (az Úr részéről) és közvetlen (Lucifer részéről) hatás. Mivel Ádám önerejére bízott, hogy válasszon jó és rossz között — az Úr és Lucifer „küzdelme” nem is öltheti fel két földi hatalmasság harcának jellegét, a konfliktusból fakadó tett-váltás-sorozatot.

Az írói nyersanyag, a kor valósága tehát a kétszintes drámákban található anyagszervezési eljárás, modell szerint szerveződik drámai művé. Azt hisszük, ha pontosan felderítettük a Madách által alkalmazott írói anyagszervező-eljárást, áthidalhatjuk azt az ellentmondást, hogy a mindenképpen drámának írt *Tragédia* remekmű, de nem dráma, hanem költemény. Ahogy említettük, többen a misztériumok sorába iktatták. A misztérium is mindig dráma, de nem ez a külön műfaj a dráma műnemén belül, hanem a kétszintes dráma.

Igy magával az anyagszervezési eljárással igazolható pl. az, amit Sőtér István más megközelítésből nagyon megalapozottan állít:

„A Világos utáni korszak hajlamos az egyeztetésre, s ezért 'reál' és 'ideál' között keres középutat, éppúgy meg akarván tartani az előbbinek újszerű, polgárosult szemléletét, (s nem utolsósorban természet-tudományosságát is) — mint ez utóbbinak erkölcsi, sőt vallási elemeit.”³⁰

A cselekmény az „ideál” és a „reál” határvonalán játszódik. Az ideál egyenlő: Úr → az édeni → a teljesség megvalósíthatóságába vetett bizakodás; a reál egyenlő: a luciferi csábítás eredményével, a tagadással megrontott, elcsökevényesített „édeni” → a valóság. A mű a két szint egybenlevőségét mutatja: Ádámban mindig ott él és demonstrálódik annak a hite, az abban való bizakodás, hogy az édeni teljességet a jövőben meg lehet valósítani; a környezetben pedig mindig a csökevényesség, az eltorzultság demonstrálódik. Ha az ideálnak és a reálnak a határvonalán játszódik a cselekmény, akkor az Úr utolsó — sokak által szerzetlennek tartott — mondata éppúgy fakad a legtermészetesebben a kétszintes szituációból, mint Ádám újra és újra fellángoló bizakodása. Így a nép szerepe is egészen más megvilágítást kap. A történelem menete és a nép nem objektíven, a valóságban meglevő szerepe és jelentősége szerint ábrázolt, nem is Lucifer „komédiája”, de nem is általa mint szereplő alak által kicsavart-elcsavart módon jelenik meg.

³⁰ SÓTÉR I. i. m. 59.

Ezek közül egyik sem következik a valóságanyagot műve szervező eljárásrendszerből. A nép az Ádámban, vagy az ő egy részében élő „ideált”, az édeni teljesség érzetét-vágyát körülfogó „reál”, olyan, amelyikbe néha még maga Ádám is bennefoglaltatik. Az ideál számára az egész-Ádám néha épp-úgy környezet, reál, tagadás, mint a nép. A nép tehát itt *nem mint a nép* az édeni teljesség elkorcsosítója, hanem mint a filozófikus értelemben felfogott reál, az anyag, a Föld, a tagadás. (Amiből kétségtelenül következik a mű idealista világszemlélete.) Ezen az úton, a valóságanyagot műalkotássá, drámává szervező eljárásnak, a drámai modellnek a szemszögéből épp-úgy, mint a „Madách és a koreszmék” szemszögéből erősen kérdőjelezhető az az állítás, hogy a nép ábrázolása demokraciellenességből történt úgy ahogy, és hogy „antidemokratikus világlátás, érzésvilág alapozza meg *Az ember tragédiáját*”.³¹

Mivel a kétszintes drámák tudat-drámák, szituációjukat a világszemlélet állítja fel, ezzel is igazolható Németh G. Béla állítása: „Hőse lírai hős, a lírikus Én, maga a költő”³² anélkül, hogy épp erre a műre mégiscsak azt a nagyon furcsa műnem-meghatározást kellene alkalmaznunk, hogy drámai költemény, de végül is költemény. Mivel a két szintet, az alakokat és azok jellemzőit a szerző tudatában jelenlevő világnézet állítja fel, hozza létre, végső soron az ilyen dráma a benső világot jeleníti meg, akárcsak egy lírai mű. Még akkor is, ha a megjelenítés módja között lényeges az alap-különbség, nagyon sok a hasonlóság. A kétszintes drámák éppen azért közelítenek a lírához, és a líra műnemében szokásos, ott általános művészi elemek közül azért vesznek át sokat, mert végül is az emberi bensőt jelenítik meg. Többek közt épp azt veszik át, hogy a drámaíró saját tudati helyzetét, benső állapotát több objektivizált szemlélybe konkrétizálja, önti bele — mutatis mutandis — miként a lírai költő lírai képmásokba — képekbe.

Lehet, hogy Németh G. Bélának igaza van, s Madáchnak

³¹ LUKÁCS Gy. i. m. 563.

³² NÉMETH G. B. i. m. 160.

„az eszmény és valóság lírai módon átélt ellentmondásaira volt csak érzéke”.³³ De azt, hogy az „eszményt és valóságot” mint írói nyersanyagot a kétszintes drámákban alkalmazott modell szerint lehetett drámává írni — a valóságanyag szabta és határozta meg. Az ilyen jellegű valóságanyagot mindig kétszintes, a lírához erősen közeledő drámákban írják meg, hiszen „valódi konfliktusra” a valóságanyag jellege miatt nincs is lehetőség.³⁴

Úgy gondoljuk, a művel kapcsolatban, más megközelítésből leírt igazságokat az anyagszervező eljárással, a kétszintes modell létével is megerősíthetjük. Például Németh G. Béláét:

„Eszméi — a romantikus szabadelvűség eszméi — [Madách] szemében ama boldog ősi állapot visszaállítását, illetőleg *korszerű újratereemtését* célozták, mely akkor volt tulajdona az embernek, midőn még az volt az ember, aini, midőn még el nem idegenedett, el nem távolodott a maga lényegétől”;³⁵

illetőleg Sőtér Istvánét:

„Magyar kortársaival nagyonis egyező módon, Madách a haladást az 'ideál' uralkodó szerepe alatt létrejövő 'ideál-reál' egység jegyében várja.”³⁶

Ismeretes, hogy annak a vizsgálódásnak a számára, amely akár a mű eszmeiségének felderítésére, akár a konfliktus megkeresésére irányult, igen nagy nehézséget jelentett az Úr szerepe. Az a tény, hogy két világszint körül szervezi anyagát Madách drámává, meghatározza és megjelöli az Úr pontos szerepét és jelentőségét. Ő az éden, ő a bizakodást adó, ő a reménységet soha kivészni nem engedő, ő az „ideál”. Nem mellékes, és a téma kényszeréből fakadó szereplő, de szerves, a mű egész világát és a cselekmény egész menetét átható tartozéka-szereplője.

³³ NÉMETH G. B. i. m. 154.

³⁴ A kétszintes drámák líraiságára vonatkozóan bővebben: *A líraiság és a mai dráma* c. dolgozatunk. Jelenkor 1971/6–1972/3.

³⁵ NÉMETH G. B. i. m. 153. Kiemelések tőlem, B. T.

³⁶ SÓTÉR I. i. m. 81.

Korántsem állíthatni, hogy a kétszintes modell megléte mindazokat az állításokat igazolhatja, amelyek akár az idézett, akár a többi tanulmányban megtalálható. Megítélésünk szerint azonban a mű eszmeisége és a mögötte levő valóság összefüggése teljesen egyértelművé válik általa. Ugyanakkor segítségével *Az ember tragédiáját* nem kell csak nagy műnek, de rossz drámának vagy éppen nem-drámának, költeménynek tekintenünk. Drámai rokonait sem a romantikusok „emberiség”-műveiben lephetjük csak föl.

A műben rejtőző kétszintes modell segítségével még sok más kérdés is vizsgálható. Többek között az alakok „fogalomember” volta; Éva szerepe; az ún. történeti színek absztraktságának, általánosítottóságának szükségszerűsége, a mű ún. ívfeszültsége, tudati, intellektuális feszültsége stb. — egészen a mű színpadraállításának kérdéséig.